



GRUPO TAYACÁN. Fotografía propiedad de María Lourdes Cortés.

*María Lourdes Cortés\**

*"Nueva canción, que contrapuesta al tradicionalismo inútil, se nutre de hondas raíces para construir un canto vanguardista que apegado a su identidad latinoamericana, denuncia y testimonia la realidad."*

Adrián Goizueta

\* Profesora de la Escuela de Estudios Generales, U.C.R.

Los años setenta fueron de una gran efervescencia en el ambiente cultural del país. En 1971 se fundó el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, desde donde se originarían las más importantes políticas culturales de la época.

Sin embargo, ese momento fue también de una gran convulsión en lo político. Eran las épocas de "ALCOA no" y, junto a las políticas culturales del Estado, surgió una serie de iniciativas en este campo a partir de grupos de izquierda. Es el caso del Movimiento de la Nueva Canción en Costa Rica.

Se puede decir que antes de este movimiento predominaban dos corrientes básicas y completamente opuestas en el ambiente musical del país: la música clásica y la música popular oailable.

La ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL, entidad encargada de difundir la música "cultura", también sufre grandes transformaciones en los años setenta. Guido Sáenz, para entonces viceministro de cultura, plantea una renovación completa de la Orquesta, que había sido fundada en 1942, y cuenta con el apoyo incondicional del presidente Figueres. Se despide a más de treinta de los músicos de planta y se contratan a 18 extranjeros, bajo la dirección de otro extranjero, Gerald Brown<sup>1</sup>. Asimismo, se invierte una cantidad significativa de dinero en instrumentos para estudiantes, en el programa quizá más importante de la década en la materia: la ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL, a la que Sáenz ha denominado el "milagro de América", y que será el semillero de los futuros músicos clásicos del país.

La músicaailable es lo que hasta entonces se había considerado "música popular". Se formaron primero orquestas, bandas o grupos al estilo de Paco Navarrete, cuya fun-

ción básica era entretener —a diferencia de la música "cultura" que pretendía educar— y que se ofrecía en parques o salones de baile y se difundía por la radio.

En un estudio realizado por Manuel Monestel sobre la (no) difusión de la Nueva Canción costarricense, se establece un criterio de distinción musical, a partir de lo que entienden los programadores radiofónicos. Dice:

*"En la clasificación por tipo de música cabe explicar qué se entiende por 'música popular' y 'música de clase' en este contexto. En el primer caso, los programadores definen como popular, aquella música que escuchan las clases bajas de la sociedad lo cual en Costa Rica significa ranchera, cumbia y bolero. En el caso de la música de 'clase' es la que ellos definen como música fina para gente 'cultura' o 'de clase' lo cual significa música romántica en inglés u otros idiomas y baladas en español de ciertos grupos o cantantes." <sup>2</sup>*

Se define, entonces, otro elemento que es el del lenguaje. En efecto, la juventud de ciertas clases sociales escuchaba preferentemente música en inglés; no obstante, también accedía a la música en español mediante los grupos "comerciales" que surgieron en esa época. Pensemos en agrupaciones como VÍA LIBRE o AMIGOS, que contaban con composiciones propias en español, y cuyo público meta era la juventud de clase media o alta. Es importante también destacar el "boom" que representó en ese momento el grupo argentino ABRACADABRA, que llegó al país en 1972 y se instaló por un tiempo, a mediados de esta década. Dos de sus integrantes mantienen aún la agrupación en

nuestro país, sobre la base de la vigencia de sus éxitos de los años setenta.

En este contexto socio-cultural surgió, en 1971, el movimiento de la Nueva Canción costarricense, que Monestel, en otro estudio sobre el tema divide en etapas:

*"La primera, en la que destacan artistas como Luis Enrique Mejía, Rubén Pagura y el grupo Abril, va más o menos de 1970 a 1973. La segunda, de 1973 a 1977, en la que se destaca el Grupo Tayacán; entre 1977 y principios de los ochenta conoce la incorporación de nuevos artistas (Luis Ángel Castro, Víctor y Alejandra, el Grupo Experimental de Adrián Goizueta) y la fundación del Centro de Cultura Popular (CECUPO)."*<sup>3</sup>

Al grito de "Alcoa no" y de las luchas estudiantiles de los inicios de los años setenta, aparecieron las primeras agrupaciones: el GRUPO ABRIL, formado por Orlando (Macho) Gamboa, Francisco (Paco) Goldemberg y Ricardo Blanco; Luis Enrique Mejía, que se había instalado en nuestro país donde estuvo hasta finales de la década, y Rubén Pagura, argentino, que también se había radicado en Costa Rica.

Manuel Monestel, sin duda es el costarricense que más cerca ha estado de la nueva canción costarricense, desde sus inicios.

Me cuenta:<sup>4</sup>

*"Yo era un rockero con sensibilidad social pero rockero al fin. Me gustaba más Bob Dylan, Crosby, Still & Nash, Pete*



Luis E. Mejía y Orlando Gamboa cantando en las fincas bananeras. Fotografía propiedad de María Lourdes Cortés.

*Seeger (este último más viejo, inspirador de Dylan y que posteriormente se integra a la Nueva Canción en Managua, un hombre de unos sesenta y dos años) que otros rockeros, y le ponía atención a las letras. Era un rock contestatario que golpeaba la estabilidad de la sociedad. Estabamos en la esencia de la sensibilidad hippie.*

*De repente, en el 71 me voy al Centro de Recreación de la Universidad de Costa Rica, a ver unos músicos que 'eran muy buena onda', eso era todo lo que yo sabía: Rubén Pagura, Luis Enrique Mejía y Joaquín Rodríguez. Eran chavos de pelos largos, tocando acústico, y que hacían en América Latina lo que Crosby, Still & Nash con el rock y el folk hacían en Estados Unidos. Y pienso, aquí hay otra línea que se puede desarrollar."*

Para Manuel, éste es el primer intento organizado de hacer Nueva Canción en Costa Rica. Rubén graba con Luis Enrique Mejía un disco llamado *Hilachas de sol* y, posteriormente, graba de manera independiente *Volvé frijol*.

Ya se podía ver un trabajo consolidado: material propio, canciones que le dan un seguimiento a los acontecimientos políticos y sociales. En el caso de Luis Enrique, con mayor énfasis en lo que sucedía en Nicaragua; las de Rubén intentando sintonizarse con la realidad costarricense.

Manuel, que ya conocía este trabajo, un día descubre un disco de música andina, *Sortilegio de la flauta de los Andes*, del quenista Facio Santillán, que para él, constituía un Jimmy Hendrix de la flauta andina:

*"En vista de que estábamos hablando de una búsqueda de identidad, con este en-*

*cuentro, di un pasito al acercarme a lo latinoamericano. Se lo puse a Bernal, a quien yo le había enseñado a tocar guitarra y le encantó. Empezamos a sacar los temas.*

*Unos días más tarde, vi a un tipo tocando flauta. Era un venezolano, Miguel Laya. Así lo conocimos a él y a Rafa Acosta."*

Alrededor de Miguel Laya se juntaron Rafa Acosta, Bernal y Manuel Monestel.

*"Me conseguí un charango y empecé a jugar con las posibilidades instrumentales y rítmicas de instrumentos irónicamente más exóticos, que una guitarra eléctrica."*

Entonces, se formó EROME. La primera presentación fue en el Abelardo Bonilla y la primera nota sobre el grupo la hizo Manlio Argueta, en el SEMANARIO UNIVERSIDAD.

*"Ya con el grupo fundado nos fuimos una noche al Teatro Arlequín y ahí se presentaba Tayacán, con un concierto acústico. En ese momento lo conformaban Luis Enrique Mejía, Orlando Gamboa, Joaquín Rodríguez, Patricio Primus, Alejandra Acuña y Víctor Caniflú."*

Como relata Patricio Primus, uno de los fundadores de TAYACÁN:<sup>5</sup>

*"Estabamos celebrando el primer aniversario de la muerte de Neruda, en 1974, y se iban a producir muchos espectáculos. Se necesitaba entonces un grupo de cantores a la usanza sudamericana. Dentro de todas las cosas que estábamos haciendo se me dio la tarea de buscar a unos cantores. Nos reunimos un*



GRUPO TAYACÁN. Fotografía propiedad de María Lourdes Cortés.

*araucano, Víctor Canifflú, y Alejandra, su compañera; estaba también el Lucho (Luis Enrique Mejía) y el Macho Gamboa, de la Juventud del Partido Comunista. Y entre esos me metí a cantar yo también, que no tengo nada que ver."*

Se presentaron en un acto en el Teatro Nacional. Prosigue el "Pato" Primus:

*"El acto en el Teatro Nacional fue muy emotivo; la herida estaba abierta. La gente lloraba y gritaba vivas. Y entonces yo le dije a Lucho, por qué no continuamos esta cosa. Habían sido varios ensayos, formalizar el conjunto. El Lucho le puso el nombre –Tayacán–, que es el nombre de un roble muy sólido, en náhuatl. Ni siquiera lo discutimos. Era un nombre muy poético y muy centroamericano."*

Quando tenían como 23 canciones se presentaron en el Teatro Arlequín y allá fue el inicio oficial. Era el año 1974. También se hicieron homenajes a Víctor Jara.

*"Fidel Gamboa, chiquitito, colgado al borde de la tarima, nos iba a mirar con su hermanito y, éramos sus ídolos. Después, nos largamos a recorrer las bananeras. Entre eso, estaba montando Puerto Limón, y decidió meter a Tayacán."*

Hubo también, en ese año, 1974, un gran encuentro de solidaridad por Chile y, por primera vez se llenó un estadio –el Escarré– con un canto alternativo.

TAYACÁN, definitivamente marcó un hito en Costa Rica en esta década. Su importancia consiste, en palabras de Goizueta:

"...en la sincretización de ambas raíces, reúne lo sudamericano con lo caribeño; se comienza a recopilar sobre todo la cultura limonense (costa Atlántica); la presencia es constante en las manifestaciones populares." <sup>6</sup>

En 1992, a raíz de una visita de Luis Enrique al país, algunos de sus miembros se reunieron y rememoraron las épocas de gestación del grupo:

"Luis Enrique había comenzado a interpretar temas 'de más conciencia' a partir de 1969, y en 1970 se encontró con Rubén Pagura y Joaquín Rodríguez, quienes por su parte realizaban actividades de teatro y música con un grupo llamado 'Cuatro', en el que también participaba Eugenia Fuscaldó.

'Nos juntamos con Rubén, Marisol Carballo y Rossi Soley durante algunas noches para conocernos e intercambiar música, y terminamos haciendo un movimiento un poco espontáneo, nada orgánico.'

Aquel incipiente movimiento, que apenas tomaba fuerza, parecía inmiscuirse en un espacio dejado por la música anglosajona, recordó Manuel Monestel, hoy miembro del grupo Cantoamérica. 'Era un poco la moda. Gente como Luis y Rubén ocupaban el sitio que los rockeros no llenaban porque tocaban música eléctrica. Su estilo caía al pelo'. (...)

'Decíamos cosas graciosas (recuerda Luis Enrique), lográbamos inquietar a la gente, había un vacío absoluto en Costa Rica y nosotros fuimos aprendiendo con la gente, por supuesto.

'Fuimos aprendiendo para tener más claro el camino que teníamos que seguir

y nos propusimos hacer canciones de mayor relación con la realidad costarricense y las cosas inmediatas'." <sup>7</sup>

Por lo tanto, en este momento entra directamente la influencia del cono sur, con sus ritmos de primera mano, a través de los chilenos de TAYACÁN y de los venezolanos de ÉROME. Como señala Monestel:

"Esta es la primera influencia sudamericana directa. Eso quiere decir, desde mi punto de vista, que empezó a perfilarse la nueva canción aquí, fuerte dentro de las tonalidades del cono sur, salvo la fuerza de Luis Enrique que metía el son nicaragüense, y con Orlando Gamboa, que incluía lo guanacasteco."

Luego Luis Enrique Mejía empezó a integrar las sonoridades afrocaribeñas. Leyó *Más abajo de la piel*, de Abel Pacheco, y compuso *Congolí Shango*. También la música de *Puerto Limón*.

Para ese entonces, ÉROME continúa haciendo música andina, cantando a Daniel Viglietti, a Zitarrosa, a Violeta Parra.

En 1976 se produce una ruptura en ÉROME: entra Rodrigo Salas a TAYACÁN, lo que le da aún un matiz más caribeño. Señala Manuel:

"Tayacán ha tenido una presencia escénica muy hermosa: con la fuerza de Luis Enrique, con la presencia del Pato como actor y del Macho Gamboa que también tenía mucha fuerza en el escenario."

Entra a TAYACÁN también Rafa Acosta y ÉROME continúa con Ernesto Raabe, quien hizo un trabajo muy consistente, según Manuel:

*"Érome se fue más por lo vocal y en el año 1977 Rafa Acosta habla de una reestructuración de Tayacán y que Luis Enrique quiere a los dos Monestel. Nos pasamos a Tayacán y éste se fortaleció convirtiéndose en un grupo muy grande que incluía a Luis Enrique, a Bernal y a mí, a Rafa Acosta, el Macho Gamboa, a Rodrigo Salas y Joaquín Rodríguez. Se creaban un montón de posibilidades, ya que cantábamos tanto Luis Enrique, como Macho, Rafa y yo. Además, tenía gran fuerza instrumental porque algunos de los músicos tocábamos hasta cuatro instrumentos cada uno."*

El grupo empezó a perfilarse más hacia lo caribeño, a cantar nueva trova y música nicaragüense, tanto de Carlos como de Luis Enrique Mejía. Empezaba la tarea de solidaridad:

*"Cantábamos el 'Cristo de Palacagüina'. Era el himno de la solidaridad. "Si digo que toqué eso miles de veces no exagero."*

En 1978, Luis Enrique se va a hacer solidaridad por el mundo.

*"Nosotros seguimos pero no era lo mismo. El perfil del grupo estaba diseñado por Luis Enrique. Volvimos a reunirnos"*



GRUPO TAYACÁN. Fotografía propiedad de María Lourdes Cortés.

*con el en agosto o setiembre del '79, ya una vez que la revolución había triunfado. Fue muy importante, pues Tayacán en Nicaragua era un grupo que había hecho solidaridad; muy reconocido."*

Pero TAYACÁN se desbarató, porque sin Luis Enrique no era lo mismo. Se quedaron Rafa Acosta, Rodrigo Salas y los Monestel. Rafa Acosta decidió hacer casa aparte y Manuel le propuso al resto hacer un grupo.

"Yo estaba apenas balbuceando un para de canciones. El grupo se llamó América y después llegó Goizueta y me sugirió Cantoamérica. Pero hasta después supe que así se llamaba un grupo de él en Argentina."

CANTOAMÉRICA se fundó entonces con los Monestel, Rodrigo Salas, Carlos Saavedra y Roberto Huertas. Ya tiene más de veinte años en el escenario nacional y es, con el GRUPO EXPERIMENTAL de Adrián Goizueta, el grupo de mayor trayectoria en la nueva canción costarricense:

*"Cantoamérica más que un proyecto musical es un proyecto contestatario cultural. Una reivindicación del creole, mecatelia (may I tell you) o del patoa, las diferentes maneras de denominar las formas coloniales del francés y del inglés. La idea de cantar los calypsos en su forma original es mostrar, a la sacrosanta cultura del Valle Central, que hay lenguas diferentes, otras formas de expresión lingüística, que no son el español y que forman parte de la cultura del país, quiérase o no."*

En este ambiente de mediados de los años setenta, es cuando también se institu-

cionalizó la peña La Casona (conocida como La casona del Higuerón) y en torno a ella se fundó propiamente el Movimiento Costarricense de la Nueva Canción.

Emilia Prieto, la más importante folclorista del país, se unió a estas tendencias y, bajo su inspiración surgió el grupo VIVA VOZ, que luego se convertirá en CANTARES, y que creó y produjo con base en las tonadas del Valle Central.

Se fundó el Centro de Cultura Popular (CECUPO), que trabajó tanto con el Movimiento de la Nueva Canción, como con el sindicato de actores, los poetas, el grupo de bailes folclóricos, etc. El Centro contaba con una sala en la cual se presentan artistas importantes de Latinoamérica como Mercedes Sosa, los hermanos Parra, Carlos Mejía, el Quintento Tiempo, Amparo Ochoa y otros.<sup>8</sup>

Se constituyeron nuevos grupos como Inty Huasy, Ukzmal y Viento. Como señala Goizueta:<sup>9</sup>

*"Hasta el momento, en líneas generales, los grupos están basados en el arreglo vocal con acompañamiento, tiple, cuatro, quena, zampoña, guitarras, bombo, bongoes, tumbadoras, charango, flauta traversa, entre otros."*

Algunos de los grupos viajaban a festivales en Moscú y en Berlín, además de otros países europeos.

Surgieron otros cantantes solistas como Juan Carlos Ureña, que luego haría dúos con Rubén Pagura, Ernesto Raabe y Boris Jean-Pierre, de origen haitiano.

En 1977, con poco más de veinte años, llegó al país Adrián Goizueta y rápidamente se integró al Movimiento de la Nueva



Canción, realizando unos recitales también en CECUPO. Los dos primeros espectáculos *¿Y por qué Brecht?* y *A la hora de la verdad*, ambos de 1978, contaron con un grupo de apoyo, pero todavía no con lo que se constituiría propiamente como el GRUPO EXPERIMENTAL, aunque muchos de los músicos que lo acompañarían en esta primera aventura, formarían parte del Experimental posteriormente. Es hasta abril de 1979 que Adrián entra a la escena musical del país con su GRUPO EXPERIMENTAL, en unos recitales que se organizaban como "lunes culturales" en la sala de la Compañía Nacional de Teatro.

También surgieron otros grupos como el TALLER ACÚSTICO, JOGLAR, ARCO Y EL GRUPO ENSAYO, que ya integraban elementos de la música orquestal, como lo había hecho, por primera vez en el país, el GRUPO EXPERIMENTAL.

Es importante anotar la estrecha relación entre la nueva canción y el teatro, que vive su "edad de oro", en la década del setenta. Así, como vimos, todo el grupo TAYACÁN formó parte del montaje de *Puerto Limón* (1975), una pieza teatral basada en la novela homónima de Joaquín

Gutiérrez, con el cual viajó a México, al Festival Cervantino.

Como recuerda Goizueta, el movimiento teatral vivía una intensa actividad, al punto de que en un año él mismo compuso la música para diez obras de teatro.

Entre ellas se cuentan *Invitación al castillo*, *Topografía de un desnudo*, *El lindo don Diego*, *¿Qué te pasa con el disco?*, *Fuenteovejunta*, obras de Molière y otras de corte barroco o renacentista. Adrián, que tiene formación musical clásica, empezó a integrar en la ejecución de sus composiciones a músicos de la ORQUESTA SINFÓNICA JUVENIL y NACIONAL.

A principios de los años ochenta se organizaron dos seminarios de la Nueva Canción: el primero en el Colegio de Arquitectos y el segundo en Cecade, en una casa en



Adrián Goizueta, Luis Enrique Mejía y Amparo Ochoa en gira por Europa. Fotografía propiedad de María Lourdes Cortés.

la montaña. Eran como 35 ó 40 músicos y se escribieron textos sobre lo qué era la Nueva Canción, se realizaron talleres de composición y, finalmente, se realizó un gran concierto en el Teatro Carpa.

En 1981 ó 1982 hubo también dos semanas de conciertos de Nueva Canción: grupos instrumentales, Silvie Durán y Clea Torales, con Frank Piedra, el Dúo OCTUBRE, Ernesto Raabe, CANTOAMÉRICA, ADRIÁN GOIZUETA Y EL GRUPO EXPERIMENTAL, CANTARES.

En los años noventa, se dieron experiencias en bares como Contravía, donde tocaron grupos como OVEJA NEGRA o intérpretes nuevos como María Pretiz.

La música nacional, como dice Manuel Monestel, se podría sintetizar bajo el lema de "entre Gorgojo y don Guido Sáenz". Es decir, entre lo más popular (o populachero) y la visión más elitista. En el caso de la Nueva Canción, que es una de las formas de canción alternativa, se distingue, según Monestel, por la actitud del creador:

*"El principio que movió a los creadores de la Nueva Canción es la solidaridad. Lo que separa a las etiquetas es la actitud del creador. Actitud del músico ante la vida en relación con la libertad, la armonía con el cosmos, la defensa de la naturaleza."*

Esta actitud de relación y enfrentamiento permanente con las problemáticas del momento, es lo que perdura en grupos como CANTOAMÉRICA, o en músicos como María

Pretiz, Fidel Gamboa, Juan Carlos Ureña, Luis Ángel Castro y, por supuesto, ADRIÁN GOIZUETA Y EL GRUPO EXPERIMENTAL. Por eso es que la Nueva Canción, aún si hoy parece vieja, más que un ritmo, una melodía o una protesta, es una actitud de vida.

## Notas

1. Rafael Cuevas Molina. **El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)** San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Dirección de Publicaciones, 1995, pp. 171-178.

2. Cfr. Manuel Monestel. "La radio costarricense y la difusión de expresiones musicales alternativas (El caso de la Nueva Canción)". Revista **ESCENA**. San José. Año 5, Nº 10, II semestre, 1983, p 12.

3. Cfr. Manuel Monestel, "Diez años de la nueva canción en Costa Rica". En: Revista **APORTES**. Setiembre-octubre, 1981, pp. 24-25.

4. Entrevista realizada el 11 de mayo del 2000.

5. Entrevista realizada el 13 de mayo del 2000.

6. Manuel Monestel, Op. cit., pp. 24-25.

7. Cfr. Álvaro Alvarado. "El folclor no quedó en los cementerios". En **La Nación**, (Revista Dominical), 20 de setiembre de 1992, p. 14-15.

8. Cfr. Adrián Goizueta. "Nueva canción. Orígenes y consideraciones generales". En Revista **ESCENA**. Año 5, Nº 9, primer semestre de 1983.

9. Ibid.

10. Cfr. Rafael Cuevas Molina. Op.cit., pp. 153-170.